



**Dominic Olariu**, wissenschaftlicher Assistent an der Philipps-Universität Marburg (seit 2009); Grande Thèse du 3e cycle an der École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris (2006), Stipendiat des Graduiertenkollegs »Bild. Körper. Medium. Eine anthropologische Perspektive« an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe (2001–2004), Lehre (2006–2007) und DAAD Gastprofessor an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (2007–2009), Lehrvertretung des Dekans an der Kunstakademie Düsseldorf (2007), Angestellter der Bibliothèque Nationale de France zur Redaktion des neuen Katalogs deutschsprachiger Manuskripte (2009), Mitglied des DFG-Netzwerks »Die Macht des Gesichts. Büste, Kopf und Körperbild in Mittelalter und Früher Neuzeit« (2006–2008); Forschungsschwerpunkte: 13.–16. Jahrhundert, besonders das Portrait und der Wandel der Bildkonzepte im Zeitalter der Erfindung der Druckgrafik; Publikationen (Auswahl): *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIIIe–XVe siècle*, hrsg. (2009); *EN FACE. Seven Essays on the Human Face* (Sonderausgabe *Kritische Berichte*), hrsg. mit Jeanette Kohl (2012); *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIIIe siècle* (2014); *Kann hässlich schön sein? Zur Ähnlichkeit als theologischer Wert im frühen Bildnis*, in: Andrea von Hülsen-Esch (Hrsg.), *Produktion von Kultur. La production de culture. Eine Dokumentation*, 2011, 75–83; *Miniaturlinsekten und bunte Vögel. Naturbeobachtung und Tierdarstellungen in Manuskripten des 13. Jahrhunderts*, in: Martin Gaier et al. (Hrsg.), *Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, 2012, 59–76.

Originalveröffentlichung in: Marek, Kristin ; Schulz, Martin (Hrsgg.):  
 Mittelalter, München 2015, S. 382-400 (Kanon Kunstgeschichte :  
 Einführung in Werke, Methoden und Epochen ; 1)  
 Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2022), DOI:  
<https://doi.org/10.11588/artdok.00008035>

DOMINIC OLARIU

## DAS ANDERE PORTRÄT. DIE URSPRÜNGE DES SPÄTMITTELALTERLICHEN BILDNISSSES\*

*»Anwald: Sie drücken Ihre Empfindungen recht gut aus, nur ist es schwerer als Sie vielleicht denken, recht deutlich einzusehen, was man empfindet. Was werden Sie sagen, wenn ich Ihnen einwende, daß Ihnen alle theatralischen Darstellungen keineswegs wahr scheinen, daß sie vielmehr nur einen Schein des Wahren haben?»*

*Zuschauer: Ich werde sagen, daß Sie eine Subtilität vorbringen, die wohl nur ein Wortspiel sein könnte.*

*Anwald: Und ich darf Ihnen darauf versetzen, daß, wenn wir von Wirkungen unsers Geistes reden, keine Worte zart und subtil genug sind, und daß Wortspiele dieser Art selbst ein Bedürfniß des Geistes anzeigen, der, da wir das, was in uns vorgeht, nicht geradezu ausdrücken können, durch Gegensätze zu operiren, die Frage von zwei Seiten zu beantworten und so gleichsam die Sache in die Mitte zu fassen sucht.*

*Zuschauer: Gut denn! Nur erklären Sie sich deutlicher, und, wenn ich bitten darf, in Beispielen.«*

\* Das Thema des Aufsatzes ist umfassend in der Monographie erforscht worden: Dominic Olariu, La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIIIe siècle, Bern 2014.

1 Johann Wolfgang Goethe, Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch, in: ders., Schriften zur Kunst und Literatur, hrsg. v. Harald Steinhausen, Stuttgart 1999, 115–122, 116–117.



ABB. 1: ANONYM, GRABMAL DES JUAN DE ARAGÓN Y ANJOU, CA. 1334, MARMOR, KATHEDRALE VON TARRAGONA, GESAMTANSICHT IM HEUTIGEN ZUSTAND

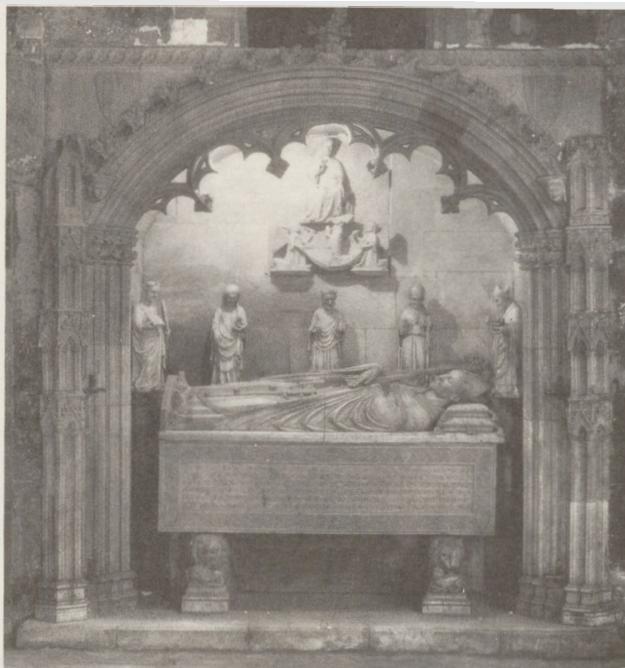


ABB. 2: DETAIL VON ABB. 1, ARKOSOLIUM MIT DER LIEGESTATUE UND DEN NISCHENSTATUEN VOR IHREM UMZUG IN DAS DIÖZESANMUSEUM

Bereits 1798 hat Goethes fiktiver Dialog die Interpretation von Kunstwerken zum Gegenstand. Der Zuschauer wirft einem als »Anwald« bezeichneten Theater- und Kunstkenner vor, seine Worte spitzfindig zu verdrehen. Dieser aber antwortet mit einem Verweis auf die Schwierigkeit; »das, was in uns vorgeht« direkt ausdrücken zu können. Es ist ein Aperçu, dass Bilder grundsätzlich anders als Sprache »operieren« und bei dem Versuch, sie in Worte zu fassen, Komplikationen auftreten können. Hier kommt ein Innuendo zum Ausdruck, Kunstdiskurse über sprachliche Feinheiten, nuancierte Wendungen und akkurate Formulierungen zu artikulieren. Über den informativen Gehalt hinaus, so kann man Goethe auslegen, soll daher Sprache mit Wortspielen und Übertragungen arbeiten, um einem Kunstgegenstand gerecht zu werden.

Goethes Anregung, eine »Frage von zwei Seiten zu beantworten«, um ihre unaussprechbare »Mitte« zu fassen, ist außerdem ein methodischer Vorschlag: Es gilt hier – in einer Einführung in die Kunstwissenschaft – zu betonen, wie sinnvoll es sein kann, auch Vorgehensweisen anderer Disziplinen oder gar das Be-

schreiten neuer Wege für das eigene Fach fruchtbar zu machen. Dies soll nicht gegen den Gebrauch etablierter kunsthistorischer Methoden argumentieren, sondern für die Notwendigkeit, die Interpretation an jeden Untersuchungsgegenstand anzupassen und keine Schablonen anzuwenden, sensibilisieren.

Insbesondere für das Verständnis mittelalterlicher Werke kann ein interdisziplinäres Vorgehen erfolgreich sein – aus offensichtlichen Gründen, die das Mittelalter von späteren Zeiten scheidet: Schriftliche Quellen zu Kunstwerken sind kaum vorhanden, die Anzahl getigelter Artefakte ist ausnehmend groß, der Stellenwert der Religion und die Bildungskultur innerhalb der Gesellschaft waren andere usw.<sup>2</sup> Daher zieht eine Untersuchung zum spätmittelalterlichen Bildnis größeren Gewinn aus einem Netz mehrerer Argumentationsstränge und verschiedener Lesarten mit unterschiedlichen Blickwinkeln als aus der Analyse mit einer einzelnen Methode.

Das Grabmonument mit Liegestatue des Juan de Aragón y Anjou in der Kathedrale von Tarragona in Spanien ist ein derartiges Werk (um 1334 datiert, Abb. 1–2). Der Kleriker von königlichem Geblüt galt als einer der besten Rhetoriker und Prediger am Anfang des 14. Jahrhunderts.<sup>3</sup> 1302 als Sohn Königs Jakob II. von Aragon geboren erhielt er bereits im zarten Alter von acht Jahren die Tonsur aus den päpstlichen Händen. Mit vierzehn Jahren wird er Abt des Kastellklosters Montearagón und schon fünf Jahre später Erzbischof von Toledo. Auf dem Höhepunkt seiner Karriere schließen sich mit 28 Jahren das Patriarchat von Alexandria und die Administratur des Erzbistums von Tarragona an, bevor er 1334 verfrüht stirbt. Sein Gisant liegt auf einem beschrifteten Sarkophag, der wiederum auf zwei Löwen-Stützen ruht und in ein Arkosolium – eine bogenförmig überspannte Grabnische – integriert ist.<sup>4</sup>

1 Font (Hrsg.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura I. La configuració de l'estil*, Barcelona 2007, 126–131; ich danke Frau Professor Sofia Mata de la Cruz, Konservatorin des Diözesanmuseums von Tarragona, für den Hinweis auf diese Studie.

4 Die Inschrift des Sarkophags lautet: *»Hic requiescit corpus sanctae memoriae Domini Joannis, filii Domini Jacobi Regis Aragonum, qui XVII anno aetatis suae factus Archiepiscopus toletanus sic dono scientiae infusae divinitus, et gratiae predicationis floruit, quod nullus ejusdem aetatis in hoc ei similis crederetur: carnem suam jejunis et cilicis macerans, in XXVIII anno aetatis suae factus patriarcha Alexandrinus, et administrator ecclesiae Tarraconensis. Ordinatum per eum, inter multa alia bona opera novo monasterio Scala Dei diocesis Tarraconensis. Ut per ipsam scalam ad coelum ascenderet; redidit spiritum creatori XIV kalendis septembris anno Domini*

2 Für die Kunst des Mittelalters und ihren soziokulturellen Kontext siehe z. B. das leider nur auf Französisch verfügbare, aber sehr aufschlussreiche und viele übersetzte Originalquellen anführende Werk von Alain Erlande-Brandenburg, *De pierre, d'or et de feu. La création au Moyen Âge IVe–XIIIe siècle*, Paris 1999. Zum Künstler im Mittelalter Enrico Castelnuovo, *Der Künstler*, in: Jacques Le Goff (Hrsg.), *Der Mensch des Mittelalters*, Frankfurt/M./New York 1989, 232–267.

3 Zum Alter und zum Leben von Juan de Aragón y Anjou, der nicht, wie meist angenommen, 1301, sondern 1302 geboren ist, siehe Johannes Vincke, *Jakob II. und Alfons IV. von Aragon und die Versorgung des Infanten Johann mit kirchlichen Pfründen*, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte* 42, 1934, 71–146, bes. 72, Anm. 3; Marc Dykmans, *Lettre de Jean d'Aragon, patriarche d'Alexandrie, au pape Jean XXII sur la vision béatifique*, in: *Analecta sacra Tarraconensis* 42, 1969, 143–168. Zum Grabmonument stammt die neueste Untersuchung mit Bibliographie von Maria Rosa Manote i Civilles, *Maria Rosa Terés i Tomàs, El sepulcre de Joan d'Aragó*, in: Antoni Pladevall



ABB. 3: DETAIL VON ABB. 1, SKULPTURENGRUPPE MIT DER SEELE DES JUAN DE ARAGÓN Y ANJOU

Die ursprüngliche Ausstattung des Arkosoliums hat sich nicht vollständig erhalten. Um den Sarkophag sind an der Nischenwand fünf kleinen Heiligenstatuetten wie in einer Trauergesellschaft angeordnet: zwei Stadtpatrone von Tarragona, nämlich der Hl. Fructuosus (von Braga) und die Hl. Thekla, zusammen mit drei kanonisierten Blutsverwandten des Juan de Aragón, namentlich die hll. Ludwig von Toulouse und Ludwig von Frankreich, beide Onkel des Verstorbenen, sowie die Hl. Elizabeth von Ungarn, seine Großschwägerin. Über dieser Gruppe thront der segnende Christus, dem zwei Engel die demütige und hinauf blickende Seele des Toten auf einem Leichentuch entgegenbringen (Abb. 3).

Seitlich der Grabnische sind der Wand Fialen vorgeblendet, auf denen wohl ursprünglich Figuren standen und den vorgeblendeten, mit Krabben besetzten Wimperg trugen. Diesem ist ein zweibahniges Spitzbogenfenster eingestellt, das Einblick in eine

*MCCCXXXIV anno vero aetatis suae XXXIII; pro quo Deus tam in vita, quam post mortem ejusdem est multa miraculosa operatus.* »Hier ruht zu seinem heiligen Gedächtnis der Körper des Herrn Juan, Sohn des Herrn Jakob König von Aragon, mit 27 Jahren zum Erzbischof von Tarragona ernannt, durch die Gabe seines eingeflossenen Wissens war er derart außergewöhnlich und blühte dadurch so sehr im Ansehen als Prediger, dass ihm zu seiner Zeit niemand ähnlich zu sein schien: Sein Fleisch hat er durch Fasten und Selbstkasteien zermürbt, mit 28 Jahren wurde er Patriarch von Alexandria und Administrator

der Kirche von Tarragona. Unter vielen anderen guten Werken hat er auch das neue Kloster der Treppe Gottes in der Diözese Tarragonas gegründet. Um über diese selbe Treppe zum Himmel aufzusteigen; er übergab seine Seele dem Herrn am 19. September des Jahres des Herrn 1334 im Alter von 33 Jahren; durch ihn hat Gott sowohl zu seinen Lebzeiten als auch nach seinem Tod viel Wunderhaftes gewirkt.« (Übers. d. Verf.).

beleuchtete Kammer gewährt. Zwei weitere Statuetten scheinen ursprünglich das Fenster rechts und links gerahmt zu haben, wie die noch erhaltenen Baldachine vermuten lassen. Über der Spitze des Wimpergs steht auf einer Giebelblume die Madonna, flankiert vom Hl. Paulus und der Hl. Thekla. Der gesamten Anlage sind gotische Dekorativemente – Drei- und Vierpässe, Krabben, zwei grinsende Gesichter, eine Mannsbüste im Scheitel des Arkosoliums (der Bildhauer?) – und die Wappen des Verstorbenen einverleibt. Das Antlitz des Verblichenen zeigt die Züge eines Dreißigjährigen. Ein spitzes Kinn, hochstehende Knochen über den leicht eingefallenen Wangen, tiefe Stirnfalten und eine lange, leicht gebogene Nase verleihen dem Gesicht ebenso Einzigartigkeit wie die kurzen Bartstoppeln, die man auf der Haut anderer Gesichter dieser Zeit lange suchen wird (Abb. 4).

## I.

### INDIVIDUUM, PORTRAIT, DEFINITION(EN)

Verglichen mit anderen Portraits, die aus späteren Zeiten bekannt sind, präsentiert sich die Statue des Juan de Aragón y Anjou als Teil, wenn nicht sogar als Hauptteil, eines umfangreichen Gefüges.<sup>5</sup> Bei ihrer Besprechung muss unweigerlich die Frage nach dem Bildnis an sich gestellt werden: Was ist ein Portrait, und kann man in diesem Fall überhaupt davon sprechen? Die Kunstgeschichte hat auf diese Frage nicht einheitlich geantwortet. So oft sie sich diesem Thema auch gewidmet und verschiedene Formen des Portraits besprochen hat, tat sie dies, ohne sich auf eine eindeutige Definition zu berufen. Je nach Perspektive wurde etwa die Mobilität des Bildträgers, ein bestimmtes Format und Medium oder die Naturnähe beziehungsweise Idealisierung zur Grundlage der Begriffsbestimmung genommen.<sup>6</sup> Das Wort *Portrait* ist außerdem in vielen Sprachen, deren Schrifttum sich gegenseitig beeinflusst, verankert und wird auch außerhalb der kunsthistorischen Disziplin benutzt, wodurch sich seine semantischen Konturen noch diffuser gestalten. Versteht man aber Portrait – gemäß eines un-

<sup>5</sup> Der Verfasser ist sich der Komplexität der Bedeutungen bewusst, die einige der im Folgenden benutzten Begriffe (z. B. Person, Individuum, Subjekt, Charakteristikum) im Mittelalter hatten und heute noch besitzen, verzichtet aber in diesem Einführungstext der Klarheit willen auf eine eingehendere Definition.

<sup>6</sup> Vgl. z. B. den Artikel »Portrait«, in: Der grosse Brockhaus in zwölf Bänden, 19. Aufl., Wiesbaden 1980, Bd. 9, 142: »die künstler. Darstellung eines Menschen, v. a. seines Antlitzes (>en face< oder Profil), in Plastik und Malerei, wobei die Wiedergabe individueller Züge, die auf modellgetreue Ähnlichkeit ausgeht, in manchen Epochen entscheidend, in anderen unwesentlich war (...).«; Valeska von Rosen, Nachahmung, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2003, 240–244; die Ausführungen von Andreas Köstler, Ernst Seidl (Hrsg.), Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, Köln/ Weimar/ Wien 1998, 11. Vgl. die unterschiedlichen Auffassungen des Portraits in folgenden Werken: Aby Warburg, Bildniskunst und florentinisches Bürgertum, Leipzig 1902; John Pope-Hennessy, The Portrait in the Renaissance (Bollingen Series 35, vol. 12), 2. Aufl., Princeton 1989 (1966), XI, wo behauptet wird: »portraiture is the depiction of the

individual in his own character; Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris 2000, wo die Darstellung des Blicks des Portraitierten als das wesentliche Charakteristikum gesehen wird; Martin Büchsel, Einleitung, in: ders., Peter Schmidt (Hrsg.), *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz 2003, 9–7.



ABB. 4: DETAIL VON ABB. 1

ausgesprochenen Übereinkommens – als das lebenschte, also wirklichkeitsgetreue Abbild eines Menschen, so hat die Kunstgeschichte sein Entstehen meist in das 15. Jahrhundert situiert. Das hängt damit zusammen, dass sie die ersten technischen Mittel dafür und das Aufkommen des Begriffs der *Individualität* auch in diese Zeit verortet.<sup>7</sup> Eine erste Phase des naturnahen Darstellens wird zwar bereits für die griechisch-römische Antike vermutet, diese Praxis war dann wohl aber im westlichen Christentum wieder unüblich.<sup>8</sup> Im östlichen Christentum, in Byzanz, sei dieser Brauch allerdings seit der Antike ohne Unterbrechung praktiziert worden.<sup>9</sup> Eine Gesamtschau beider Bildkulturen bezüglich des Portraits existiert allerdings nicht, und man kann schon aus diesem Nebeneinanderbestehen annehmen, dass punktuelle Einflussnahmen im Laufe der Zeit stattgefunden haben. Die folgenden Ausführungen werden sich jedoch auch lediglich auf das westliche Christentum beziehen.

In der Tat spricht einiges dafür den Anfang des Portraits im 15. Jahrhundert anzusetzen: Betrachtet man nämlich das Bildnis al-

<sup>7</sup> Z. B. schon bei Jakob Burckhardt, *Die Anfänge der neueren Porträtmalerei*, in: ders., *Vorträge 1844–1887*, 4. Aufl., hrsg. v. Emil Dürr, Basel 1919 (1918), 215–227. Der Vortrag stammt von 1885.

<sup>8</sup> Plinius d. Ä. berichtet in seinem Werk *Historia naturalis* von naturalistischen Darstellungen des Menschen in der Antike.

<sup>9</sup> Gabriel Millet, *Portraits byzantins*, in: *Revue de l'art chrétien* 61, 1911, 445–451.

lein unter dem Gesichtspunkt des mobilen und selbstständigen Bildträgers (z. B. einer Bildtafel), der eine einzige Person im Brustformat wiedergibt, so trifft dies zu, denn bis auf die vielleicht beschnittene Tafel mit Jean le Bon (2. Hälfte 14. Jahrhundert) im Louvre stammen die ältesten erhaltenen Exemplare allesamt aus dem 15. Jahrhundert.<sup>10</sup> Der Leitgedanke dieser Definition sieht in der *Mobilität* des Bildträgers und dem *kontextunabhängigen* und *naturalistischen* Abbilden eine Parallele zur *autonomen Individualität* des Subjekts: Die Darstellung wird hier zum Repräsentant des Dargestellten, was sich z. B. in einer Kommunikation der Blicke mit dem Betrachter und in seinem Ansprechen in der Ich-Person ausdrückt (beispielsweise durch Inschriften auf dem Bilderrahmen, die sich im Namen des Gezeigten an den Zuschauer richten). Diese Art von Bildern als Portrait zu bezeichnen, wurde nie in Frage gestellt; und vielleicht machen sie den Kern der meisten Begriffsbestimmungen von Portrait aus. Hans Belting, Gottfried Boehm und Jean-Luc Nancy haben diese Position besonders stark gemacht.<sup>11</sup>

Andere Aspekte sprechen hingegen dafür, von Porträts weit vor dem 15. Jahrhundert auszugehen: Nähme man die wirklichkeitsnahe Wiedergabe zeitgenössischer Personen zum Kriterium, wie sie etwa als sogenannte Assistenzfiguren innerhalb religiöser Wandgemälde oder in der Buchmalerei vorkommen, so käme für das Auftreten des Bildnisses schon das gesamte 14. Jahrhundert in Frage.<sup>12</sup> Zwar gibt es zu diesen sogenannten Assistenzfiguren noch keine monographische Untersuchung, doch die sehr individualisierten Gesichtszüge und Schilderungen früher Quellen (z. B. zu Petrarca's Bildnis oder die Äußerungen Giorgio Vasaris) sprechen für ihre lebensnahe Qualität.<sup>13</sup> Dabei ist ihre Autonomie sicher noch relativ eingeschränkt, da sie im Rahmen sakraler Szenen auf immobilem Untergrund und innerhalb von Personen-gruppen in Erscheinung treten. Dies gilt auch für die Buchmalerei, in der die Illustration des Einzelnen nicht aus dem Gesamtverband des Manuskripts gelöst werden kann. Aber es lässt sich

**10** Zur Tafel siehe neuentens Stephen Perkinson, *The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago 2009.

**11** Hans Belting, Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994; Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985; Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris 2000.

**12** Zur Buchmalerei siehe den Überblick von Eberhard König, *La réalité du portrait dans les manuscrits enluminés*, in: Dominic Olariu (Hrsg.), *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIIIe-XVe siècles*, Bern 2009, 167–189.

**13** Vasari berichtet schon in der Biographie des Giotto von Bildnissen, die er von seinen Zeitgenossen gemalt haben soll. Angaben zu angeblichen Bildnissen finden sich z. B. auch in der Biographie des Taddeo Gaddi (um 1300–1366) und des Agnolo Gaddi (um 1350–1396) (Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*, hrsg. von Julian Kliemann, Worms 1988 (Nachdruck der ersten deutschen Gesamtausgabe, Stuttgart/Tübingen 1832–1849), 134, 281, 339. Siehe auch Enrico Castelnuovo, *Les portraits individuels de Giot-*

to, in: Olariu (wie Anm. 12), 103–120. Zu Bildnissen des Dichters Giovanni Boccaccio (1313–1375), aber auch zu denen von Francesco Petrarca (1304–1374) und Dante Alighieri (1265–1321) siehe Victoria Kirkham, *L'immagine del Boccaccio nella tradizione tardo-gotica*, in: Vittorio Branca (Hrsg.), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini nel Medioevo e nel Rinascimento*, 3 Bde., Turin 1999, 85–115.

konsequent argumentieren, dass der Individualitätsbegriff in dieser Zeit ein anderer war als im darauffolgenden Jahrhundert. Das Verständnis des Individuums befand sich im Umbruch und definierte sich zunehmend über soziale Zusammenhänge, z. B. über Zünfte und Kollektive. Letztere waren religiös geprägt, und Bilder ihrer Mitglieder wurden deshalb in größere Zusammenhänge mit sakralem Kontext eingefügt.<sup>14</sup> Demnach hätten diese Bilder nach damaligem Verständnis auch Individuen abgebildet.

Noch anders verhält es sich schließlich mit Darstellungen im sepulkralen Kontext wie derjenigen des Juan de Aragón, für welche die naturgetreue Wiedergabe des Gesichts seit dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts plausibel gemacht werden kann.<sup>15</sup> Für den heutigen Betrachter mag dies schwer erkennbar sein, doch obwohl die Liegefigur eine *Komponente* des gesamten Grabmonuments und der Kleriker als *Toter* gezeigt ist, liegt hier eine für die Zeit spezifische Auffassung des *Individuums* zugrunde. Dass *Individuum* und *Individualität* bereits vor der Renaissance mit einem Inhalt gefüllt waren, der die Einzigartigkeit des Subjekts zum Thema machte, haben nicht erst Jan Aertsen und Bruno Reudenbach betont, aber ihr Buch stellt den neusten Beitrag zu diesem viel diskutierten Themenfeld dar.<sup>16</sup> Bereits im 13. Jahrhundert hat die Scholastik die Begrifflichkeit des Individuums im Wesentlichen ausgearbeitet. Die Einmaligkeit des Subjekts kam damals am eindringlichsten im Moment des Todes zum Ausdruck: Thomas von Aquin erläutert beispielsweise, wie die menschliche Seele während ihrer Zeit auf Erden – also vor dem Tod – die Auswirkungen aller gelebten Frömmigkeit und begangenen Sünden in sich aufnimmt. Damit ergibt sich eine ganz persönliche und einzigartige *Individualität*, die einer ständigen Veränderung unterworfen und damit dynamischer gewesen ist als unser heutiges Verständnis davon. Der Abschluss dieser Veränderung ist im Augenblick des Todes erreicht und entscheidet über die jeweilige Qualität des Weiterlebens danach. Individualität definiert sich hier über den Grad an Tugend der Seele, der wie ein ihr eigenes Charakteristikum begriffen wird.

Abgesehen vom ganz persönlichen Gepräge einer jeden Seele spricht die Scholastik jedem Einzelnen aber auch einen individu-

**14** Zum Individuum siehe Richard van Dülmen (Hrsg.), *Die Entdeckung des Individuums 1500–1800*, Frankfurt/M. 1997; Ders. (Hrsg.), *Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln 2001; Jan Aertsen, *Andreas Speer* (Hrsg.), *Individuum und Individualität im Mittelalter*, Berlin 1996.

**15** Zu modellgetreuen Darstellungen im 13. Jahrhundert siehe Dominic Olariu, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIIIe siècle*, Bern 2014.

**16** Aertsen, Speer (wie Anm. 14).

ellen Körper mit einem spezifischen Aussehen zu, der in einer in- nigen Wechselbeziehung mit der Seele verstanden wird. Die auf diesen letzten Sachverhalt gelegte Empathie wird in der Scholastik auf einen Höhepunkt getrieben und findet Ausdruck im theologischen Verständnis der Seele als der *Form des Körpers*.<sup>17</sup> Anders ausgedrückt bedeutet dies, dass die Seele den Leib formt, beide dasselbe Aussehen besitzen, deckungsgleich sind, jedoch in unterschiedlichen Substanzen und Materien. Dagegen kann auch der Körper Einfluss auf das Aussehen der Seele nehmen, wenn er z. B. Äußeres über die Sinne an die Seele vermittelt.<sup>18</sup> Ein Erklärungsversuch des Thomas von Aquin zur Individualität lautete beispielsweise:

»Die Seelen sind individuell dank ihrer Individualisierung [d. h. durch die Tugend, Anm.d.Verf.] und dank der Materie ihrer Körper, und sie behalten ihre Individualität auch nach der Trennung von diesen bei, so wie das Wachs den Eindruck des Siegels beibehält [...].«<sup>19</sup>

Diese Gedanken waren nicht auf das theologische Schrifttum beschränkt, sondern lassen sich in Dantes *Göttlicher Komödie* ebenso nachweisen wie im Grabmonument des Juan de Aragón y Anjou.

Aus dem Erläuterten erscheint die Entwicklung selbstverständlich, wonach im Kontext des Todes Bilder zustande kommen, die sowohl die im religiösen Sinne persönliche Tugend als auch das individuelle Aussehen des Verstorbenen zum Thema machen. Damit

**17** Dieser Gedanke ist zentral für das Denken der Scholastik und kann in ganz unterschiedlichen Schriften angetroffen werden. Als Beispiel sei hier genannt Thomas von Aquin, *Summa contra Gentiles*, Buch IV, Kap. 86, § 1. Eine gute lateinische Ausgabe (Turnhout 2010) ist online zugänglich: <http://clt.brepolis.net/lita/pages/Toc.aspx?ctx=3076146>. Eine deutsche Übersetzung findet sich in Thomas von Aquin, *Summe gegen die Heiden*, hrsg. und übersetzt von Markus Wörner, Karl Albert, Karl Allgaier, 4 Bde., Darmstadt 1974–1996. Siehe hierzu auch Klaus Krämer, *Imago Trinitatis. Die Gottebenbildlichkeit des Menschen in der Theologie des Thomas von Aquin*, Freiburg im Breisgau 2000.

**18** Thomas von Aquin, *Summa Theologiae*, Buch I, Frage 84, Artikel 6. Lateinisch-englische online Ausgabe: <http://dhspriority.org/thomas/summa/>. Eine kommentierte deutsche Übersetzung findet sich in: Thomas von Aquin, *Die deutsche Thomas-Ausgabe*, hrsg. von Heinrich Christmann, übersetzt von

Dominikanern und Benediktinern Deutschlands und Österreichs, 36 Bde., Graz 1934–2004. Auch Wundmale scheinen sich auf die Seele zu übertragen. Dies allerdings nur unter der Voraussetzung, dass die Wunden zur Ehre Gottes gereichen: Deshalb trägt beispielsweise der Hl. Dionysius (von Paris) auf Bildern sein abgetrenntes Haupt in den Händen, das er im Martyrium für Gott verlor, auch wenn diese Bilder nur seine Seele darstellen. Thomas von Aquin z. B. hält die Wunden der Heiligen explizit als eine Eigenschaft der auferstandenen Körper fest, äußert sich aber unklar zu ihren Seelen. Da die Seele dieselbe Form besitzt wie ihr Körper und da die Wundmale den Auferstandenen erhalten bleiben, muss man davon ausgehen, dass Thomas einen Einfluss der körperlichen Wundmale auf die Seele vermutete. Dazu Thomas von Aquin, *Summa theologica*, Buch III, Frage 54, Artikel 4 und Supplementum, Frage 82, Artikel 1, Lösung 5.

**19** Antwort von Thomas von Aquin zur Frage 108 des Johannes Vercelli: Thomas von Aquin, *Responsio ejusdem ad fratrem Joannem Vercellensem*, in: ders., *Opusculi de saint Thomas d'Aquin*, hrsg. und übersetzt von Jean Védrine, Mathurin Bandel, Jean Fournet, 7 Bde., Paris 1856–1858, Bd. 2 (1857), 50–92, Frage 108: »Animae individuuntur per individuationem et materias corporum, quamvis ab eis separatis retineant individuationem, sicut cera in impressione sigilli...« (Übers. d. Verf.).

ist die Frage, ob die Liegefigur des Juan de Aragón als Portrait im oben skizzierten Verständnis zu bezeichnen ist, allerdings noch nicht beantwortet. Immerhin zeigt sich, dass hier Individualität als eine geistige und körperliche Eigenschaft thematisiert wird und den Körper-Seele-Komplex in den Mittelpunkt einer sakral geprägten und teleologischen Auffassung stellt. Obwohl eingebunden in ein größeres Gefüge, besitzt die Figur ein beträchtliches Maß an Eigenständigkeit – viel mehr als die erwähnten Assistenzfiguren –, weil sie den inhaltlichen und kompositorischen Mittelpunkt des Denkmals ausmacht. Gemäß dem gerade Gesagten wäre sie daher eine wirklichkeitstreue Nachbildung eines Individuums.

## II.

### DER BEGRIFF DES PORTRAITS UND SEINE ETYMOLOGIE

Wie bereits ins Feld geführt, existiert keine eindeutige Definition des Portraits. Eine Möglichkeit, Kenntnisse über ursprüngliche Kernvorstellungen und die Entwicklung des Begriffs zu erlangen, bietet die Etymologie, mit der sich bereits Julius von Schlosser, Gottfried Boehm und in neuester Zeit Stephen Perkinson sowie der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes auseinandergesetzt haben.<sup>20</sup> Die Entwicklung des Wortes ist komplex und wäre am besten mit einer Gegenüberstellung der fassbaren Okkurrenzen und ihrer Bedeutungen veranschaulicht. Sie lässt sich aber auf ihre Grundzüge vereinfacht demonstrieren. *Portrait* leitet sich vom lateinischen Verb *protrahere* ab, das im Mittelalter den Sinn von *bewusst, konzentriert eine Linie ziehen* hat, und wird dann in die französische Volkssprache als *pourtraire* und seine Variationen aufgenommen. Im Französischen wird es seit seinem ersten Erscheinen in der Dichtung *Philomena* (ca. 1165–70) von Chrétien de Troyes den Sinn von *eine feingliedrige Zeichnung erstellen, ein detailliertes Werk erstellen* annehmen, kann seltener allerdings auch figurativ im Sinne von *planen* verwendet werden.<sup>21</sup> Das Wort wird ausschließlich in einer guten, frommen und sittlichen Semantik verwendet, was auffallend ist. Parallel zu dieser Entwicklung nimmt *pourtraire* die Bedeutung von *nachbilden* an: Der große Detailreichtum, auf den es sich immer bezieht, führt zu diesem Wortsinn. Von manchen Werken heißt es bereits Anfang des 13.

20 Julius von Schlosser, *Pourtraiture*, in: Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum in Innsbruck (Festschrift Oswald Redlich) 8, Innsbruck 1928, 880–898; Boehm (wie Anm. 11), 45–47; Perkinson (wie Anm. 10), bes. 49–61; Olariu (wie Anm. 15), 33–77 und 421–467.

21 Alain Rey (Hrsg.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, 3 Bde., 3. Aufl., Paris 2003 (1992), 2858.

Jahrhunderts, sie seien den Modellen und Personen derart ähnlich gestaltet, dass diese wiedererkannt werden könnten. Folglich ist der Begriff *Portrait* schon sehr früh mit dem Gedanken des Abbildens verbunden.

Innerhalb dieser Entwicklung wird sich das Wort vermehrt auf den Menschen selbst und die Bilder von ihm beziehen. Aus spätmittelalterlicher Sicht ist diese Spezialisierung sehr nahelegend: Der Mensch ist die vortrefflichste Kreatur Gottes auf Erden und laut Bibel zum Bild Gottes gestaltet (Gen 1,26f). Es liegt daher nahe, *pourtraire* auf den Menschen anzuwenden, da das Wort im Altfranzösischen seit seinen Ursprüngen an die semantische Qualität von *Vortrefflichkeit* und *Nachbildung* gebunden ist. Christus selbst wird in den Texten dieser Zeit immer wieder – mit der substantivierten Form – als die *pourtraiture* Gottes bezeichnet, womit seine doppelte Qualität als hervorragendster Mensch und bestes Abbild Gottes herausgestellt wird.

Der Vergleich mit dem altfranzösischen Begriff *contrefaire*, der sich in derselben Zeit entwickelt und das heutige *Konterfei* bildet, ist zudem aufschlussreich. *Contrefaire* war das Gegenwort zu *pourtraire* und wurde nur im negativen Sinn gebraucht. Es bedeutete das Nachahmen mit böser Absicht, die schlechte Fälschung. *Pourtraire* bezog sich dagegen auf mit bestem Vorsatz entstandene Werke und meisterhafte Schöpfungen und wies dank dieses tugendhaften Zusammenhangs gleichzeitig auf herausragende Qualitäten der Darstellung oder des Dargestellten hin. Damit gehören die Bedeutungen des Abbildens und der Vortrefflichkeit zu den ursprünglichen Vorstellungen des Wortes *pourtraire*. Es wäre daher im Folgeschluss einleuchtend, jene Darstellungen als *Portraits* zu bezeichnen, denen diese beiden Eigenschaften inne sind. Es wird darauf zurückzukommen sein.

### III.

#### BESTATTUNGSPRAXIS, LIEGESTATUEN UND BEDEUTUNG DES GESICHTS SEIT DEM 13. JAHRHUNDERT

Seit dem 13. Jahrhundert wird dem Gesicht eine steigende Bedeutung innerhalb der Gesellschaft zuteil. Das Bestattungszereemoniell hoher Persönlichkeiten, das in dieser Zeit in unterschiedlichen

Ländern (z. B. Frankreich, Italien, England) befolgt wird, zeigt dies besonders deutlich. Die Riten haben die Ausstellung ausgewählter Toter – Würdenträger wie Päpste, hohe Prälaten, Könige und hohe Adlige – in ihrem Würdegewand und mit offenem Antlitz zum Ziel: So sollen sie der Öffentlichkeit möglichst lange vorgezeigt werden.<sup>22</sup> Das mag auf den ersten Blick unspektakulär klingen. Bedenkt man aber, dass die Körper der Verstorbenen bis dato kaum gezeigt wurden und sie jetzt bis zu mehreren Wochen sichtbar bleiben sollten, dass außerdem spezielle, dezidiert der Konservierung des Antlitzes dienende Einbalsamierungstechniken erfunden wurden, dann erstaunt diese Entwicklung doch sehr. Schriftliche Anweisungen von Ärzten, denen im Allgemeinen die Einbalsamierung oblag, hielten fest, wie wichtig das Wiedererkennen der Gesichtszüge war.<sup>23</sup> Im nachdrücklichen Interesse am Erhalt des Körpers, das schließlich vor allem das Antlitz betraf, können, zumindest für den Totenkult, die geistigen Voraussetzungen für das Fertigen modellgetreuer Menschendarstellungen gesehen werden.

Ein Mittelalter gänzlich ohne Interesse für das menschliche Gesicht ist heute schwer vorstellbar. Doch präziser ist es, von einem *unterschiedlichen* Interesse zu sprechen, welches das Antlitz auf andere Weise als die Neuzeit inspizierte, sich vielleicht nur auf bestimmte Bereiche konzentrierte. So erläutert *De barbīs*, eine Quelle des 12. Jahrhunderts, ausführlich die Barttracht und Tonsur von Mönchen. Andere frühe Texte äußern sich zu den Augen.<sup>24</sup> Mag sein, dass der Gedanke, die Partie zwischen Kinn und Haaransatz als eine körperliche Einheit zu verstehen, erst ein Produkt des scholastischen Denkens ist, das den Verbund der Einheit *Seele* mit der Einheit *Körper* verstärkt propagierte, wodurch größere Körperteile als eine Gesamtheit verstanden wurden.

Der in der Funeralpraxis manifeste Wunsch, den würdevollen Toten bei seiner Ausstellung identifizieren zu können, kommt auch an den Liegefiguren zum Tragen. Denn diese bilden seit dem 13. Jahrhundert mannigfach die *einbalsamierte Leiche* nach, wie sich zeigen lässt. Diese Gisants, die zunächst in Italien – diejenige von Papst Klemens IV. († 1268) in Viterbo ist die älteste erhaltene –, dann aber in ganz Europa auftauchen, präsentieren den

**22** Zu dem Ausstellungsritus Ingo Herklotz, Paris de Grassis *Tractatus de funeribus et exequiis* und die Bestattungsfeiern von Päpsten und Kardinälen in Spätmittelalter und Renaissance, in: Jörg Garms, Angiola Maria Romanini (Hrsg.), Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien (Tagungsakten Scultura e monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia, Rom, 4–6 Juli 1985), Wien 1990, 217–248; Zur Länge der Ausstellung schreibt der Arzt Heinrich von Mondeville zwischen 1312 und 1320, »die Körper [der Könige und Königinnen, Päpste und Prelaten] müssen lange mit unverhülltem Gesicht ausgestellt werden«. Heinrich von Mondeville, *De custodia et praeparatione corporum mortuorum*, in: Julius Leopold Pagel (Hrsg.): *Die Chirurgie des Heinrich von Mondeville*, Berlin 1892, Traktat III, Lehre I, Kap. 7.

**23** Siehe hierzu Heinrich von Mondeville (wie Anm. 22).

**24** Der Text *De barbīs* ist enthalten in *Apologiae duae*, hrsg. von Robert B. C. Huygens und Giles Constable (*Corpus Christianorum/Continuatio mediaevalis* 62), Turnholt 1985. Zu den Augen siehe: Beate Fricke, *ecce fides*. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen, München 2007, 165–247, besonders 174ff. Fricke bespricht die Wirkung der Augen der Reliquienstatue der Fides von Conques auf Bernard von Angers, die er in seinem Wunderbericht *Liber miraculorum sancte Fidis*, zwischen 1015 und 1021 verfasst, erläutert.

Toten gleich der öffentlichen Aufbahrung.<sup>25</sup> Ein Vergleich mit den Angaben der Zeremonienbücher jener Zeit belegt dies: Der Kopf sollte auf zwei oder drei Kissen ruhen, die Gewänder des höchsten ausgeführten Amtes angelegt, die Hände über Kreuz positioniert, außerdem bestimmte Broschen auf der Brust und dem Oberarm angebracht werden.<sup>26</sup> Entsprechend ist es auch an der Liegefigur des Juan de Aragón y Anjou zu erkennen (Abb. 4). Auch ein weiteres Monument bestätigt diesen Sachverhalt: Das Grabmal des Erzbischofs Gonzalo de Hinojosa († 1327) in Burgos nimmt die Einbalsamierung sogar in das ikonographische Programm seines Reliefs auf, indem es explizit zeigt, wie der tote Körper zunächst konserviert, dann *coram publico* im Ornat ausgestellt und endlich in den Sarkophag gelegt wurde (Kathedrale, Burgos).

Einige Grabmonumente – man betrachte diejenigen des Anchers de Troyes († 1286) in Santa Prassede in Rom oder von Papst Bonifaz VIII. (um 1296–1300 hergestellt) in der Krypta von Sankt Peter – zeigen mehr Einzelheiten, die der realen Situation entsprachen, als andere: den aufwendigen Bezug des Leichenbetts mit Wappen des Verstorbenen, Trauerkerzen, Teilnehmer der Totenmesse etc. Monumente wie die des Juan de Aragón wandeln die ursprüngliche Aufbahrungssituation ab, z. B. indem der Katafalk durch den beschrifteten Sarkophag auf Löwenstützen ersetzt wird. Das Hauptelement der Aufbahrung jedoch, die gebettete Leiche im Ornat, ist in allen Monumenten enthalten und *imitiert den konservierten Körper*. Es soll an dieser Stelle darum festgehalten werden, dass das realistische Festhalten der Gesichtszüge, das seit der Nachantike nicht mehr ausgeübt worden war, im Totenkult des 13. Jahrhunderts aufkam.

**25** Dominic Olariu, Körper, die sie hatten, Leiber die sie waren. Totenmaske und mittelalterliche Grabskulptur, in Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hrsg.), *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, 85–104.

**26** Siehe das Zeremonienbuch *Ordo Romanus XV*, zwischen 1378 und 1389 von Pierre Ameil verfasst. Marc Dykmans, *Le cérémonial papal de la fin du Moyen Âge à la Renaissance*. 4 Bde. Brüssel/ Rome 1977–1985, Bd. 4, *Le retour à Rome ou Le cérémonial du patriarche Pierre Ameil*. (Bibliothèque de l'Institut historique belge de Rome 36), 1985. Siehe auch das Zeremonienbuch des Paris de Grassi, um 1511 verfasst, *Tractatus de funeribus et exequiis in Romana Curia peragendis*, Vaticanus latinus 5986, in der *Biblioteca Apostolica Vaticana*. Dazu Herklotz (wie Anm. 22), 217.

**27** Dies geht aus den Erläuterungen zu den Einbalsamierungen hervor. Am gesamten Körper, der unter der Kleidung unsichtbar blieb, wurden Eingriffe vorgenommen, lediglich nicht am Gesicht bzw. an Händen und Füßen, falls diese auch bar liegen sollten.

## IV.

### TOTENMASKEN

Wenn die Liegefiguren den konservierten Leichnam, also eine reale Situation, en détail nachbilden, dann wäre es erstaunlich, wenn sie vor der Wirklichkeitstreue der Physiognomie Halt gemacht hätten. Umso mehr als der Erhalt der individuellen Züge das wesentliche Ziel der Einbalsamierungen selbst waren.<sup>27</sup> Dies erschließt sich auch aus dem Gebrauch der Totenmaske, die im

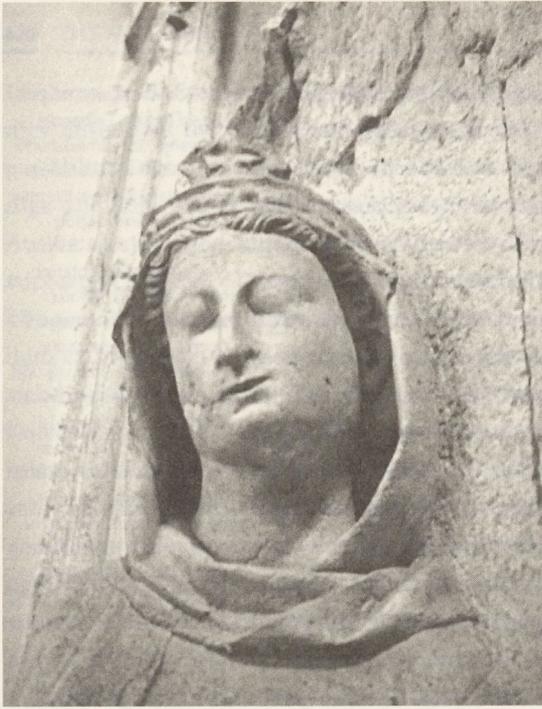


ABB. 5: ANONYM, GRABFIGUR VON ISABELLA VON ARAGON ALS BETENDE, 1271 ODER WENIG SPÄTER, TUFFSTEIN, KATHEDRALE VON COSENZA, DETAIL

13. Jahrhundert aufkommt. Als einer der ältesten Belege gilt die Sepulkralstatue der Königin Isabella von Aragon († 1271), die sich in der Kathedrale des kalabrischen Cosenza befindet (Abb. 5). Deren ungleiche faziale Hälften – eine ist stark angeschwollen und zeigt einen verzerrten Mundwinkel – lassen nur den einen Schluss zu: Nach dem tödlichen Pferdesturz der Monarchin wurde ein Abdruck angefertigt und als Vorlage für die Statue genommen, die nun auf der einen Seite den beachtlichen Bluterguss als Folge der schweren Kopfverletzung zeigt.<sup>28</sup>

Es ist häufig gemutmaßt worden, der Gesichtsabguss sei vor dem *Buch von der Kunst* (*Libro dell'arte*) des Cennino Cennini (um 1370 – um 1440), das dieser um 1400 verfasst hat, nicht bekannt gewesen.<sup>29</sup> Diese Annahme erweist sich allerdings als unhaltbar. Zum einen arbeitete die Gesichtskonservierung mit in Wachs getränkten Binden, einer Vorgehensweise, die der Herstellung eines Abgusses nahezu identisch war. Bei dieser Tätigkeit wurde die Derma mit dünnen Bandagen präzise abgedeckt, damit letztere

**28** Siehe Olariu (wie Anm. 25). Die Argumentation von Julian Gardner, der zufolge der Künstler versucht habe, eine Tonader auf einer der Gesichtshälften auszuschaben, dies schließlich aufgegeben und das königliche Auftragswerk so belassen habe, ist insbesondere mit Blick auf die hoheitsvolle Bestimmung der Statue haltlos: Julian Gardner, *Tombs and Portraiture, in: ders., The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford 1992, 172–174. Siehe auch Olariu (wie Anm. 15), 267–278 und 364–365.

**29** Zu Cennino Cennini und dem *Libro dell'Arte* siehe Wolf-Dietrich Löhrr, Stefan Weppelmann (Hrsg.), »Fantasie und Handwerk«.

nach dem Erhärten des Wachses die Gesichtszüge korrekt wiedergaben. Die Vorstellung, eine feine und stabile Wachsmaske sei dem Antlitz aufgelegt und nicht mehr abgenommen worden, trifft das damalige Vorgehen recht genau. Zum anderen berichten bereits gegen 1350 Aufzeichnungen vom Erstellen von Lebendabgüssen, d. h. sogar noch vor Cenninis Geburt.<sup>30</sup> Da das Prozedere des Lebendabgusses ausgesprochen heikel war, weil die Luftzufuhr über ein Rohrkonstrukt zu erfolgen hatte, müssen einfachere Abdrücke von Leichen schon lange vorher praktiziert worden sein. Darum scheint es sehr wahrscheinlich, dass Isabellas Statue nach einem Abguss angefertigt wurde und Totenmasken in jener Zeit als Hilfsmittel zum Übertragen der Ähnlichkeit von der Leiche auf Bildwerke eingesetzt wurden.

## V.

### DIE STATUE DES JUAN DE ARAGÓN Y ANJOU: SYNTHESE

Die ins Feld geführten Aspekte begründen das Aufkommen realistischer Darstellungen seit dem 13. Jahrhundert in unterschiedlichen Perspektiven. Fehlende (eventuell noch nicht entdeckte) schriftliche Quellen aus dieser Zeit sind kein hinreichendes Gegenargument für das Bestehen naturalistischer Statuen, die, wie geschildert, zunächst an Grabfiguren auftreten. Sind die erwähnten Figuren von Klemens IV. und Isabella von Aragon die ältesten, die das Gesicht wirklichkeitstreu wiedergeben, so steigt an der Wende zum 14. Jahrhundert die Produktion derartiger Skulpturen in Europa rapide an. In diesem Kontext ist auch die Statue des Juan de Aragón y Anjou zu verorten. Der Aufbau seines Grabmonuments verweist ganz ausdrücklich auf die erwähnte *tugendliche Individualität*, auf die *siegelähnliche* Abhängigkeit des menschlichen Fleisches von seiner Seele. Das bewusste Schaustellen der visuellen Identität von Leib und Seele, wobei letztere selbst die Bartstoppeln der Leiche stolz präsentiert, stellt einen Zusammenhang her, der die Gleichheit der Physiognomie klar unterstreicht, aber sogar noch darüber hinausgeht, weil mit der fehlenden Rasur geradezu die äußere »Tagesform« des Dargestellten thematisiert wird.<sup>31</sup> Es ist eine Anspielung auf die weiter oben besprochene angestiegene Gewichtung und Wertschätzung

**30** Im Mittelalter waren außerdem antike Quellen, die die Verwendung von Totenmasken beschreiben, bekannt. Es ist daher anzunehmen, dass ein Einfluss dieser antiken Schriften auf den Gebrauch von Totenmasken seit dem 13. Jahrhundert stattgefunden hat. Siehe Ingo Herklotz, *Antike Denkmäler in den Proömien mittelalterlicher Geschichtsschreiber*, in: Antonio Cadei (Hrsg.), *Arte d'Occidente. Temi e metodi*, Rom 1999, 971–986.

**31** Ich danke Frau Professor Sofia Mata de la Cruz vom Diözesanmuseum Tarragona für die freundliche Auskunft bezüglich des Bartes der Seele, der auf Fotografien nicht erkennbar ist.

der Körperhaftigkeit in der Scholastik, auf die ausnehmend große Bedeutsamkeit, die dem Körper im Verständnis des Individuums zugewiesen wurde. Damit wird die Individualität des Antlitzes zu einer der vermittelten Hauptbotschaften. Zugegeben, der kurze Bart des Juan de Aragón y Anjou könnte eine Modeerscheinung des frühen 14. Jahrhunderts gewesen sein.<sup>32</sup> Doch als Liegestatue und Seelendarstellung mit Dreitagebart stehen die Skulpturen des Klerikers vereinzelt da, womit ihnen eine wohlüberlegte Stellungnahme zur Individualität des Leibes zukommt.

Auch die Sarkophaginschrift nimmt in Kernpunkten die damalige Theorie der Individualisierung auf: Sie macht eindringlich auf die körperliche Materie (»Fasten und schmerzliches Selbstkasteien«) des Verstorbenen aufmerksam, um im Anschluss auf seine spirituelle Tugend zu sprechen zu kommen. Die Statue des Juan de Aragón y Anjou ahmt folglich seine Gestalt nach, weil dieser nach dem damaligen Verständnis als außerordentlich tugendhafte Person galt. Die Einbalsamierungen dienen entsprechend dem Erhalt der *Figur der Leiche*, d. h. der konkreten sterblichen Reste einer *bestimmten* Person und schließlich der Ostentation einer vorbildlichen Persönlichkeit. Das Epitaph unterstreicht deshalb die »zu Lebzeiten und selbst danach vollbrachten Wunder« durch den *Körper* des Verstorbenen. Das war eine entscheidende Änderung in der Geschichte der westlichen Menschendarstellungen: Der Tote wurde naturalistisch nachgeahmt, weil man davon überzeugt war, sein Gesicht (und Körper) trage die Spuren seiner Rechtschaffenheit.

Doch handelt es sich nun bei diesen frühen Totendarstellungen um Portraits? Der heutige Begriff ist, wie oben gezeigt, sehr weit gefasst. Begriffsgeschichtlich machen Vortrefflichkeit und Imitation die Quintessenz des Wortes seit seinem Erscheinen in der französischen Sprache aus. Indessen treten Bilder des Menschen schnell in den Mittelpunkt des Sinngehalts von »Portrait«. Der hier unterbreitete Vorschlag zum Verständnis der Bildnisgeschichte macht es möglich, diese frühen Werke als Portraits selbst im heutigen Verständnis aufzufassen. Denn sie stimmen nicht nur mit den ursprünglichen Vorstellungen des Begriffs überein, sondern ihr soziokultureller Kontext zeigt zudem, dass ihnen au-

<sup>32</sup> Auch der Hl. Fructuosus (von Braga) im Sterbegeleit auf der Nischenwand trägt ihn und ein ähnlich kurzer Bart ist auf einem Freskoge-mälde von Papst Klemens VI. in der Sankt-Martial-Kapelle in Avignon zu sehen.

ßerdem Individualität und Autonomie als entscheidende Kriterien eigen sind. Man kann diese Bilder daher mit gutem Recht als direkte Vorstufen oder Prototypen derjenigen Portraits bezeichnen, welche die Kunstgeschichte als solche im 15. Jahrhundert identifiziert hat.

## GRUNDLEGENDE LITERATUR ZUM THEMA:

**Jan Aertsen, Andreas Speer (Hrsg.)**, Individuum und Individualität im Mittelalter, Berlin 1996

**Agostino Paravicini Bagliani**, Der Leib des Papstes. Eine Theologie der Hinfälligkeit, München 1997

**Gottfried Boehm**, Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985

**Jakob Burckhardt**, Das Porträt in der italienischen Malerei, in: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, hrsg. v. W. Spemann, Berlin 1911 (1898), 165–337

**Ders.**, Die Anfänge der neuern Porträtmalerei, in: ders., Vorträge 1844–1887, 4. Aufl, hrsg. v. Emil Dürr, Basel 1919 (1918), 215–227

**Martin Büchsel, Peter Schmidt (Hrsg.)**, Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, Mainz 2003

**Cennino Cennini**, Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei, Neudruck der Ausgabe Wien 1871, hrsg. mit Einleitung, Noten und Register v. Albert Ilg, Melle 2008.

**Richard van Dülmen (Hrsg.)**, Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln 2001

**Maria Rosa Manot i Civilles, Maria Rosa Terés i Tomàs**, El sepulcre de Joan d'Aragó, in: Antoni Pladevall i Font (Hrsg.), L'art gòtic a Catalunya. Escultura I. La configuració de l'estil, Barcelona 2007, 126–131

**Dominic Olariu**, Körper, die sie hatten, Leiber die sie waren. Totenmaske und mittelalterliche Grabskulptur, in Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hrsg.), *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, 85–104

**Ders. (Hrsg.)**, Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIIIe–XVe siècles, Bern 2009

**Ders.**, La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIIIe siècle, Bern 2014

**Stephen Perkinson**, The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France, Chicago 2009

**Marius Rimmele**, Bildwissenschaften und Mittelalter, in: Bild und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 10, 2008, (Schwerpunktthema: Bildwissenschaft und Visual Culture Studies in der Diskussion), 115–129

## BILDNACHWEIS:

**ABB. 1:** URL: [http://www.google.de/imgres?hl=de&client=firefox-a&sa=x&tbo=d&rls=org.mozilla:de:official&biw=1280&bih=585&tbm=isch&tbid=Q7NSBUCIRS1KKM&imgrefurl=http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sepulcro\\_del\\_ArzoBispo\\_Juan\\_de\\_Arago%25C3%25B3N\\_Y\\_ANJOU\\_01.JPG&docid=TFUGG6DZBE6R3M&imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5A/Sepulcro\\_del\\_ArzoBispo\\_Juan\\_de\\_Arago%2525C3%2525B3N\\_Y\\_ANJOU\\_01.JPG&w=1936&h=2896&ei=XBXUUIPVOSFOSWAPBA&zoom=1&iact=rc&dur=364&sig=114907526273412552528&page=1&tbnh=134&tbwnw=92&start=0&ndsp=26&ved=1t:429r:3s:0i:91&tx=42&ty=56](http://www.google.de/imgres?hl=de&client=firefox-a&sa=x&tbo=d&rls=org.mozilla:de:official&biw=1280&bih=585&tbm=isch&tbid=Q7NSBUCIRS1KKM&imgrefurl=http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sepulcro_del_ArzoBispo_Juan_de_Arago%25C3%25B3N_Y_ANJOU_01.JPG&docid=TFUGG6DZBE6R3M&imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5A/Sepulcro_del_ArzoBispo_Juan_de_Arago%2525C3%2525B3N_Y_ANJOU_01.JPG&w=1936&h=2896&ei=XBXUUIPVOSFOSWAPBA&zoom=1&iact=rc&dur=364&sig=114907526273412552528&page=1&tbnh=134&tbwnw=92&start=0&ndsp=26&ved=1t:429r:3s:0i:91&tx=42&ty=56) [LETZTER ZUGRIFF AM 04.02.2013] (AUFNAHME MANUEL DE CORSELAS) **ABB. 2:** GIOVANNI PREVITALI, IL SEPOLCRO DI GIOVANNI D'ARAGONA: UN SUGGERIMENTO, IN: JÖRG GARMS (HRSG.), SKULPTUR UND GRABMAL DES SPÄTMITTELALTERS IN ROM UND ITALIEN, WIEN 1990, 439–443, ABB. 3 (AUFNAHME I. C. C. D., ROM) **ABB. 3:** EBD., ABB. 10 (AUFNAHME MAS, BARCELONA) **ABB. 4:** URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sepulcro\\_del\\_ArzoBispo\\_Juan\\_de\\_Arago%25C3%25B3N\\_Y\\_ANJOU\\_03.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sepulcro_del_ArzoBispo_Juan_de_Arago%25C3%25B3N_Y_ANJOU_03.JPG) [LETZTER ZUGRIFF AM 04.02.2013] (AUFNAHME MANUEL DE CORSELAS) **ABB. 5:** AUFNAHME DES VERFASSERS